



ESTUDIOS

**Historia y comunicación social**

ISSNe: 1988-3056

<http://dx.doi.org/10.5209/HICS.59835>EDICIONES  
COMPLUTENSE

## La influencia del formalismo en el cartel bolchevique

Rafael Gómez Alonso<sup>1</sup>, Francisco García García<sup>2</sup>

**Resumen.** El presente estudio trata de exponer las formas de creación visual que se generan en el periodo que comprende la Revolución Bolchevique atendiendo al soporte propagandístico del cartel. A través de este medio de comunicación social se escoge una muestra de diferentes autores y temáticas que sintetizan las ideas esenciales que aportan sus trabajos, influidos por los principios del lenguaje formalista. El objetivo fundamental es trazar las cualidades que ofrece dicha disciplina a la aplicación del diseño de los carteles desde la perspectiva metodológica de los estudios visuales. Por otra parte, se expone cómo la base cinematográfica del montaje de atracciones se encuentra presente en la estructura retórica del diseño cuya función es manifestar el potencial ideológico de los mensajes a través de la creación artística.

**Palabras clave:** Cartel Ideológico; Revolución Bolchevique; Diseño Gráfico; Estudios Visuales.

### [en] The influence of formalism on the bolshevik poster

**Abstract.** The present study tries to expose the forms of visual creation that are generated in the period that includes the Bolshevik Revolution attending to the propagandistic support of the cartel. Through this medium of social communication, a sample of different authors and themes are selected that synthesize the essential ideas that contribute their works, influenced by the principles of the formalist language. The fundamental objective is to trace the qualities offered by this discipline to the application of poster design from the methodological perspective of visual studies. On the other hand, it is exposed how the cinematographic base of the montage of attractions is present in the rhetorical structure of the design whose function is to manifest the ideological potential of the messages through the artistic creation.

**Keywords:** Ideological Poster; Bolshevik Revolution; Graphic Design; Visual Studies.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El constructivismo y la revolución de las artes visuales. 3. El formalismo como base metodológica para la creación. 4. El cartelismo bolchevique o el arte como propaganda. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

**Cómo citar:** Gómez Alonso, R.; García García, F. (2018). La influencia del formalismo en el cartel bolchevique. *Historia y comunicación social*, 23 (1), 95-114.

## 1. Introducción

La Revolución Bolchevique originada en 1917 supuso un movimiento de agitación social, política, económica y cultural para el derrumbe de los zares en el imperio

<sup>1</sup> Universidad Rey Juan Carlos  
[rafael.gomez@urjc.es](mailto:rafael.gomez@urjc.es)

<sup>2</sup> Universidad Complutense  
[fgarciag@ucm.es](mailto:fgarciag@ucm.es)

ruso que contribuyó a la abolición de un sistema absolutista para pasar a un gobierno comunista liderado por Lenin. Dicha revolución se enmarca dentro de una crisis económica que afecta a la población rusa del momento y que se constatará en dos fases: la Revolución de Febrero (marzo en el calendario gregoriano) fomentada por una serie de huelgas en Petrogrado (hoy San Petersburgo) con la consecuencia de la abdicación del zar Nicolás II y la formación de milicias denominadas soviets, y la Revolución de Octubre de ese mismo año (noviembre en el calendario gregoriano) que derrumba el gobierno provisional de Kerenski a favor de un nuevo gobierno comunista fomentado por Trotski y Lenin, que desembocaría en una consecuente guerra civil al no ser respaldado el gobierno comunista que pretendía ejercer este último para lograr su total imposición, y que culminaría con su muerte en 1922. Finalmente este período llevaría a la desembocadura de un gobierno totalitarista en el sector comunista con la ascensión al poder de Stalin en 1924 creando la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) que duraría hasta el año 1991.

Durante este período de politización de las clases populares los medios de comunicación de los nuevos líderes revolucionarios optaran por todo tipo de vías propagandísticas para conseguir el mayor número de apoyo de la población civil. Será especialmente a través de los medios de difusión gráfico como el cartel donde se percibe una nueva visión de fortalecer la perspectiva artística al servicio de la ideología política. A su vez, durante esta época comenzará a iniciarse un proceso de evolución tecnológica para un país eminentemente rural y campesino en el que se observa la revolución como un cambio hacia el futuro.

Según expone Susan Buck-Morss, la Revolución Bolchevique se apropiará de los impulsos utópicos que había creado la vanguardia rusa de principios de siglo, cuyos artistas habían dado expresión a través de formas y ritmos a la metáfora de la vida moderna que ahora se canalizaría hacia el proyecto político (Buck-Morss, 2004: 63). De este modo, las técnicas industriales resucitarían un imaginario de fantasías sociales que encarnaban los tiempos modernos a través de determinadas formas de expresión como la arquitectura, la escultura, el diseño gráfico e industrial, las artes escénicas, la poesía y el ensayo, la cinematografía, la pintura y todo tipo de artes plásticas y visuales. El efecto que intentaban generar consistía en crear una ruptura de la continuidad temporal que se abriera hacia nuevas experiencias cognitivas y sensoriales; para ello la revolución política acomodaría la vanguardia a sus intereses con el objetivo de hacer que las masas se movilizaran hacia adelante en el tiempo (Buck-Morss, 2004: 67).

Muchas de las ideas que se perciben durante este período serán posteriormente llevadas a la pantalla por el célebre director Sergei M. Eisenstein, especialmente sus películas *La Huelga* que hace alusión a la Primera Revolución de 1917 y *Octubre* que hace alusión a la Segunda Revolución de 1917. Sin embargo, es en la obra *La línea general* o *Lo viejo y lo nuevo*, la que mejor sintetiza el cambio de concepción industrial reflejada a través de una aldea campesina, dicha película también metaforiza el estado de emociones ante lo nuevo, es decir, el nuevo concepto de la modernidad proporcionada por la máquina, por la velocidad, por las nuevas herramientas y por la concepción de la visión de futuro gracias a la revolución. De este modo la tradición queda supeditada a la vanguardia y al choque entre las formas populares tradicionales frente a las expresiones de la modernidad.

Este modelo de apuesta vanguardista puede entenderse como la propia concepción a la que alude este término de origen militar que se enfoca como la

“avanzadilla” o el “ir por delante” aplicada más a una consecuencia social e ideológica que propiamente artística. Es por ello que las manifestaciones culturales de expresión visual adquieren una condición propagandística pero también metafórica. El constructivismo supone un nuevo ideal de pensamiento creativo, de construcción funcionalista de los materiales pero también de génesis de mensajes en los que la tipografía forma parte de la concepción de la nueva visión.

Sin embargo, antes de la revolución, ciudades como Moscú o San Petersburgo constituían entornos cosmopolitas donde comenzaba a percibirse cierto interés por el sentido del ritmo y la armonía mecánica (Hughes, 2000). Se constataba una influencia que venía propiciada por la vanguardia futurista de la que Rusia estaba recelosa hasta que finalmente con el comienzo del período revolucionario y a través de la transformación del proceso mecanicista se adaptará a muchos de los conceptos que propone el futurismo basados en el dinamismo visual que representa el trazado de las líneas. En este sentido, las artes plásticas serían concebidas como herramientas de transformación social. Este ideal se verá plasmado en la filosofía del constructivismo donde los artistas visuales, plásticos y escénicos serán identificados como ingenieros sociales. Durante este período comienza a aparecer una nueva iconografía que denota una evocación hacia lo industrial y en el que la propaganda se convertirá en el medio de comunicación visual de mayor impacto y efectividad política, social y cultural.

Según expone Jay Leyda, a comienzos de la revolución soviética el arte no estaba representado como tal y los artistas de cine todavía estaban en gestación. Las primeras figuras en el contexto artístico y social que comienzan a posicionarse por el proyecto de vanguardia en la Primera Asamblea de Escritores y Artistas de Petrogrado serán el escritor Vladímir Mayakovski, los poetas Aleksandr Blok e Ivnev y el pintor Natan Altman (Leyda, 1968: 142), hasta que poco a poco la concepción del modelo de creación artística constructivista y la magnitud de los principios formalistas comienzan a convertirse en las bases creativas al servicio la revolución.

La difusión de propaganda durante la Revolución Bolchevique estará supeditada al órgano denominado como Agitprop (Departamento para la Agitación y Propaganda). La propaganda confeccionada no sólo incluía la iconografía que poblaban determinadas paredes de las ciudades sino que respondía a una movilidad que propiciaba que determinados automóviles, camiones e incluso trenes consiguieran difundir los ideales propagandísticos por todo el país, distribuyendo panfletos y proyectando películas documentales. Se decoraron plazas y espacios urbanos exteriores e interiores. Un caso singular fue el denominado “Agitprop Tren”, aparato ferroviario utilizado con función propagandística a través de un tren que difundía los mensajes de la revolución. En dicho aparato de locomoción viajaron artistas como el poeta Vladímir Mayakovski o el realizador cinematográfico Dziga Vertov para difundir los mensajes ideológicos. Los propios vagones del tren estaban diseñados con la estética que también difundirían los carteles publicitarios que se confeccionaron durante la época<sup>3</sup>. También se crearon “agit barcos” como el denominado Estrella Roja, que recorrió el Volga en 1919 con la mujer de Lenin, Nadezhda Krupskaya, como adjunta del Comisario Popular de Instrucción (Ferré, 2011: 58).

---

3 Un documento audiovisual al respecto puede consultarse en la plataforma youtube con el título de “Agitprop train”: <https://www.youtube.com/watch?v=ck-7wqD2Zf0>



Imagen 1. *Trabaja duro para combatir el hambre y el frío* Mayakovski (sf). Fuente:

El cartel de agitprop titulado *Trabaja duro para combatir el hambre y el frío*, diseñado por Mayakovski alude al modelo de representación utilizado en los cómics a modo de viñetas. La 1ª viñeta indica “¿Quieres vencer el frío”, la 2ª “¿Quieres vencer el hambre?”, la 3ª “¿Quieres comer?” y la 4ª “¿Quieres beber?”

Posteriormente, el realizador Aleksandr Medvedkin, autor proveniente de las artes escénicas, se encargaría de promover un proyecto denominado como “Cine-Tren” durante la década de los años treinta, mediante el cual consiguió crear un aparato de locomoción no sólo destinado a difundir las ideas revolucionarias a través de la proyección de películas propagandísticas por diversas ciudades como había hecho años antes el “agip tren” sino que el propio tren se constituía centro de investigación cinematográfica en el que montaban los documentos audiovisuales que filmaba y posteriormente experimentaba a través de los montajes realizados<sup>4</sup>.

La proclamas de agitación propagandística tenían como objetivo convertir a los receptores pasivos en activos, es decir, conseguir que la población no sólo estuviera informada sino que participara y se sintiera identificada con los principios ideológicos que proponía el nuevo sistema comunista. El uso de emociones activas en los rostros de los diseños confeccionados para los carteles sería el elemento exponencial denotativo de agitación. A la vez que se configuraba como una sinécdoque de la

4 Una información más detallada sobre Medvedkin puede encontrarse en el documental realizado en 1993 por Chris Marker titulado *El último bolchevique* (*Le Tombeau d’Alexandre*).

misión publicitaria el identificar a los interlocutores con las imágenes representadas junto con la diseminación de ideas que aparecían reflejadas en las tipografías que acompañaban a los textos escritos. Si bien hay que constatar que la mayor parte de la población era analfabeta y por tanto la decodificación de los mensajes propagandísticos sería incompleta. Esta cuestión parece importante de subrayar puesto que se está generando una revolución visual que posiblemente sólo es susceptible de entenderse por la difusión oral o audiovisual que tuvo en su momento a través de la propaganda utilizada en documentos cinematográficos o radiofónicos. Sin embargo el papel que ofrecían las divulgaciones impresas a través de las tipografías utilizadas para el diseño de la publicidad exterior en vallas, en espacios utilizados, como expresión publicitaria o en los carteles, no tendría la misma efectividad por razones culturales de falta de alfabetización, lo que supondría que el efecto ocasionado en la recepción no conseguía cumplir los principios ideológicos al servicio de la función artística. Por el contrario, prevalecería la función artística sobre la función textual a través de la articulación del lenguaje visual, y el efecto estético lograría proyectar cierta identificación entre las imágenes y lo que se narraba acerca de ellas.

La génesis de la vanguardia soviética presupone una reflexión sobre la experiencia óptica, es decir, sobre la experiencia social de ver. Dicha problemática radica en la recepción del proceso formalista. Si bien es cierto que el choque producido en el espectador a través de los principios del montaje hacia el mensaje provocan una alteración entre la concepción tradicional frente a la vanguardista. Los nuevos modos de ver suponen a su vez nuevas formas de lectura, de percepción y de visión, es decir, una dialéctica de comprensión que afecta a determinados órdenes de la cultura visual y social, en el que los medios de comunicación social como la propaganda ofrecen un sentido diferente que se acoge a la influencias artísticas de la vanguardia constructivista.

Didi-Huberman alude a una apuesta dialéctica caracterizada por una “filosofía a martillazos” en el que el ideal de belleza se aparta de las imágenes para dar una mayor importancia al funcionalismo, formando parte de una concepción de la historia del arte basada en el sentido de la producción de las obras más que en su estética, tal como ya apostaban diferentes teóricos del momento como Walter Benjamin, Carl Einstein o Konrad Fiedler, entre otros, cuando empiezan a observar determinadas diferencias en los modos de creación ajustados a los compromisos ideológicos (Didi-Huberman, 2014: 152).

## **2. El constructivismo y la revolución de las artes visuales**

El movimiento constructivista abarca especialmente el período comprendido entre finales de la segunda década del siglo XX hasta los comienzos de los años treinta. La génesis del constructivismo supone un nuevo orden de creación en el entorno de las artes plásticas, especialmente en la arquitectura y la escultura, pero también incide en otros comportamientos artísticos visuales y escenográficos. En la expresión política de las construcciones materiales prevalece una visión positiva en la que el arte debía tener una visión constructiva y no destructiva para el ser humano.

Los constructivistas recurrieron al arte de producción para llevar a cabo la revolución, aplicando sus innovaciones técnicas y formales al diseño de objetos cotidianos y espacios arquitectónicos de la cultura de masas, y vieron en los soportes propagandísticos un instrumento de comunicación social en el que podían adaptar las cualidades artísticas a través de la creación de formas comerciales aplicadas al



diseño editorial, publicitario, escenográfico o de moda, a las artes decorativas y a los medios cinematográficos y visuales. Para ello se encargó al grupo UNOVIS (Defensores del Arte Nuevo), fundado por Kazimir Malevich y El Lissitzky en 1920, que aplicaran un diseño “suprematista” a sus carteles, y que se encargaran de decorar calles, edificios, interiores y aparatos de locomoción, hasta incluso las propias tarjetas de racionamiento (Buck-Morss, 2004: 73).

Uno de los principales precursores del constructivismo Vladímir Tatlin, fue concebido como un icono a través de un collage confeccionado por el artista austríaco Raoul Hausmann titulado *Tatlin en casa*, en el que aparece la figura del arquitecto y escultor metaforizado en una cabeza repleta de elementos constructivos como ejemplificación de una mente constructiva llena de pensamientos mecánicos adaptados al diseño industrial. Este collage representa el ideal creativo que desarrollará la figura del exponente constructivista pero a su vez metaforiza la explosión inventiva y artística que supone la unificación del diseño en el mundo de la vanguardia, como ocurrirá durante la revolución bolchevique.

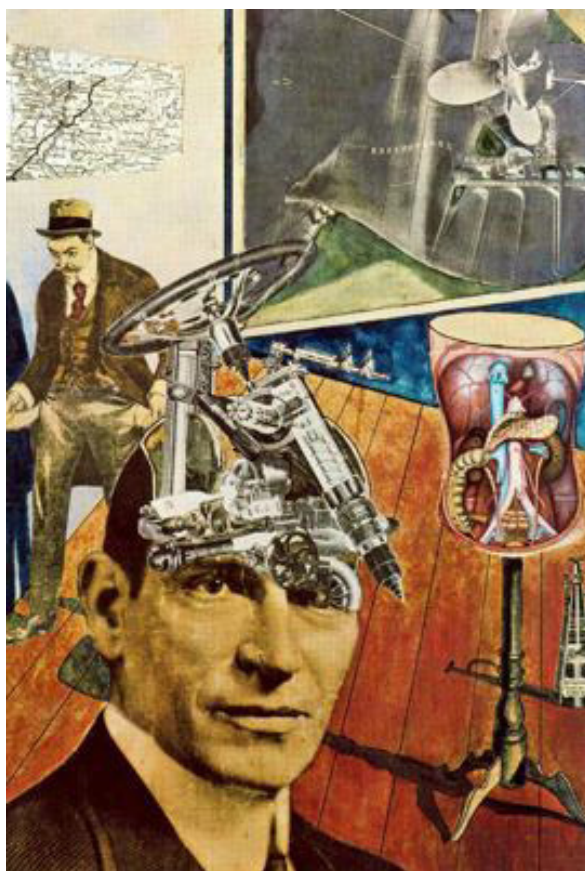


Imagen 2. *Tatlin en casa*, Raoul Hausmann (1920).

El collage *Tatlin en casa*, que realizó el artista austríaco Hausmann expone el ideal creativo que había surgido como revolución de las artes ejemplificado en la figura del arquitecto ruso.

El proyecto ideológico del constructivismo tiene como objetivo generar una producción intelectual y material de la cultura. Artistas como Vladímir Mayakovski o Vsévolox Meyerhold proponen crear nuevas formas al servicio de la revolución. Su interés por la tipografía como recurso visual se verá influido en la estética y presentación de sus obras editoriales, o para la propaganda utilizada para las prácticas escénicas. Dichos recursos comenzarán a ser utilizados para el diseño de carteles que se distribuirá como instrumento de propaganda social que afectará a la mayor parte de las informaciones que engloban las diversiones públicas y sociales, y especialmente como proclama de difusiones políticas, convirtiendo los mensajes en elementos artísticos al servicio de la revolución.

Los comienzos del constructivismo están influidos por la concepción estética de otros movimientos artísticos anteriores como el cubismo y el futurismo, pero también por estilos más autóctonos como el rayonismo o cubismo abstracto que habían desarrollado autores como Mijail Larionov o Natalia Goncharova entre los años 1909 y 1912, en el que se perciben las constantes de ritmo y dinamismo visual, o el suprematismo desarrollado entre los años 1913 y 1923, enfocado desde la abstracción geométrica que impulsó Kasemir Malevich y cuya obra titulada *Geometría* realizada en 1918 supondría ya el apogeo del estilo constructivista en sí mismo.

Diversos autores utilizan el constructivismo como base de sus futuras creaciones artísticas. Liubov Popova diseñará diversas creaciones pictóricas, así como diseño para vestuarios, composiciones de collages y de cartas pintadas, siendo muchas de sus ilustraciones prototipos de futuras concepciones para carteles. Varvara Stepánova se caracterizará especialmente por sus trabajos pictóricos, como el caso del cuadro *Danza* realizado en 1920 cuya temática sirvió de exponente del constructivismo aplicado a las artes escénicas, generando un modelo de representación que posteriormente influiría en su trabajo para el terreno del diseño editorial. Arquitectos como Vladímir Tatlin o Konstantín Mélnikov diseñarán prototipos y diseños de gran interés para las artes decorativas, escénicas e industriales.

El artista Sergei M. Eisenstein realizará trabajos para teatro, cine, literatura, música, pintura y composición visual, pero también confeccionará ensayos teóricos de gran importancia para el cine y la literatura. Especialmente sus tratados sobre el lenguaje formalista y la concepción del montaje son de gran utilidad para la aplicación a las funciones del cartel vanguardista. En dichos escritos se sintetiza como cooperan diferentes técnicas para crear un contexto unificado en un efecto expresivo en la obra artística que se justifican en la forma y el sentido, así como en la retórica de los mensajes basado en un modelo estructural. La estructura de la obra se debe basar en un montaje de atracciones basado en principios asociacionistas con el fin de configurar los estímulos del espectador (con influencias de las teorías conductistas de Piaget) para crear un choque o conflicto (Alberá, 1998).

El montaje de atracciones permite que un choque de imágenes (planos, diseños) genere una idea nueva, para que se aprecie un conflicto o enfrentamiento. Este choque visual es lo que en un cartel produce el efecto visual de fuerza e integridad entre oposiciones funcionales que se manifiesta en el cambio de perspectiva de una determinada tipografía (ensanchamiento, acortamiento, verticalidad, horizontalidad, circularidad) o fotografía que aparece en un cartel (fuertes picados o contrapicados para mostrar y metaforizar los ensalzamientos o subyugaciones de los actos visuales descritos). De este modo, se establece un paralelismo entre la colisión de las formas para determinar una idea y el choque perceptivo que recaen en el receptor de la obra

cuando observa una alteración de los puntos de vista. Por otra parte se fortifica el efecto aislado del discurso para reforzar el mensaje y crear una transferencia efectiva.

Los elementos retóricos son de gran efectividad en la construcción de los mensajes, apostando por la idea de crear un efecto sinestésico como experiencia multisensorial para intentar ofrecer una combinación de diversos elementos plásticos, expresivos y lingüísticos que atañen a la dimensión perceptiva del receptor visual. Los elementos constructivos permiten ofrecer un sentido de “montaje polifónico”, es decir, de combinación de múltiples voces en sentido metafórico y metonímico que abordan cualidades denotativas y connotativas entre lo que se nombra y lo que se sugiere. Desde el sentido plástico se apuesta por la yuxtaposición de las formas para crear un concepto de idea mental.

A través del concepto de “ideograma” se materializa la imagen como un ejercicio de suma o acumulación para crear una “imagen esencia”; se trata de que los diferentes elementos de una imagen sumen ideas para crear un significado global (Bordwell, 1999) y de esta manera se induce un proceso de retórica de adición; pero también se genera un proceso de retórica de alteración a través de la constitución de oxímoron a la hora de armonizar dos conceptos opuestos en una sola expresión para crear un nuevo sentido al mensaje y aludir a un efecto de contrapunto o choque visual y textual.

### **3. El formalismo como base metodológica para la creación**

Las teorías formalistas explican cómo el uso de las formas y las composiciones visuales están regidas por un lenguaje que las articula, es decir, por una adecuación sintáctica y morfológica. Según expone Didi-Huberman, los formalistas rusos acataron los caracteres autónomos para concebir la construcción formal sin recluirse en una concepción tautológica del arte por el arte; de hecho condenaban la función artística sin utilidad (Didi-Huberman, 2014: 150), es decir, se huía del decoro y se apostaba por la funcionalidad de los objetos y de los mensajes (propaganda visual y textual).

El formalismo otorga importancia a la conexión orgánica generada entre las formas plásticas y el sentido que pueden provocar en el espectador. El material es el elemento de la forma, es decir, el elemento constructivo de la obra visual. La organización del material, ya sea filmado o compuesto como un fotomontaje o collage, es el que implica un sentido a la obra. El director de cine Sergei M. Eisenstein compuso una serie de textos teóricos en lo que hacía alusión a la forma y el sentido del cine para exponer sus apreciaciones sobre las cualidades del montaje filmico en el que aparecen reflejados el montaje ideológico, o montaje de atracciones, basado en el choque de imágenes para producir un impacto en el significado de los mensajes. Dichas cualidades son extrapolables a los carteles de propaganda soviética al representar el choque rupturista de las formas.

El ideal de los formalistas se apoya más en demostrar cuales son los principios formales que en mostrar una propia historia en donde el espectador quede totalmente identificado (ideal que sí pretende el realismo). Los principios de las teorías formalistas se basan en estudiar la utilización particular que se hace de los elementos que constituyen la obra. De este modo, se analiza el dinamismo interno o estructura de



la obra artística para que el espectador pueda percibir la estructura subyacente de los planteamientos expuestos conjugando la función expresiva de las formas junto al mensaje. En ese sentido, importa más el concepto de estructura básica dejando a un lado el contenido que permita reconocer lo real y elaborando un ejercicio de desplazamiento o desfamiliarización. Es por ello que la obra de arte en tanto que objeto de propaganda, como la que se observa en los carteles, sea estudiada como una propuesta de manipulación del lenguaje escrito y de su composición visual.

Tal como expone Roman Jakobson, mediante la desfamiliarización se pretende hacer ver las cosas de forma diferente creando una “des-automatización” con el objetivo de hacerlas sorprendentes para el receptor y de este modo crear una función de “extrañamiento” (Todorov, 1978). De este manera, cualquier cambio del contexto histórico y cultural afecta a las funciones de familiarización distanciando al espectador. De tal modo que la misión que poseen los carteles desfamiliarizan su función estética por la función ideológica para el receptor soviético del período revolucionario. Del mismo modo que en la actualidad ocurre un proceso inverso que obedece a la falta de contextualización con el momento histórico y a la incapacidad de decodificación del mensaje escrito para un espectador que desconoce el lenguaje ruso y que sólo percibe tipografías con un sentido puramente estético. Este tipo de cuestiones han sido observadas para diferentes funciones de las obras artísticas dentro de la historia del arte condicionada por momentos políticos y sociales, como en numerosos estudios realizados por Didi-Huberman sobre el posicionamiento de las imágenes ante el espectador dentro de una determinada contextualización amparadas en las tácticas del distanciamiento brechtiano (Didi-Huberman, 2013), así como a su perspectiva histórica entre lo que se ve y se conoce o se sabe en un determinado enclave social y cultural (Didi-Huberman, 2010). Sin embargo, este problema de la situación cambiante del significado de la obra artística y literaria ya había sido planteado por Sklovski y por varios estudios estructuralistas que abordan el concepto de “desautomatización”. Dicha “desautomatización” alude al hábito perceptivo que impide ver y sentir los objetos y es necesario deformarlos y desconstruirlos con una nueva concepción para que la mirada se detenga en ellos (Todorov, 1978) tal como se percibe en numerosos diseños de carteles del período de la Revolución Bolchevique.

El formalismo permite indagar en la noción mecanicista de las formas. Para ello se establece una retórica entre los elementos de la forma plástica y expresiva que generan una poética entre la manifestación del sonido, de la palabra, de la imagen, y de la composición que obedece a proceso rítmico de acción y revolución, cuya función final podría sintetizarse en “sentir la forma”. Las imágenes quedan liberadas y aisladas de sus relaciones reales e influyen en otras nuevas según se aplique a la concepción del nuevo diseño.

El tratamiento de las formas depende del establecimiento de la identidad a través del procedimiento sobre diferentes materiales, y de la diferenciación de los procedimientos según sean sus funciones, es decir, de una lógica funcionalista. A través de la asociación de unidades se estudia la composición. La construcción del mensaje se basa en la estrategia de la función de los objetos como principio ideológico. Los objetos amplían su significado creando una retórica iterativa de apoyo al mensaje escrito.

Los fragmentos de una determinada obra sólo tienen existencia significativa por sus fronteras. Las operaciones de recorte y ensamblaje permiten aparecer funciones determinadas en el montaje final del cartel. La forma del diseño supo-

ne la estructura que da sentido al mensaje con la idea de expresar la función de materia como proceso constructivo, y de ahí la alusión en algunas obras al simulacro de collage en el que se matizan diversas texturas dentro de un mismo cartel.

El mensaje se encuentra condicionado a su determinación en el momento histórico y a su dimensión social. Según expone Víctor Erlich, el “*médium*” es el elemento que une la presencia material de la obra con sus significados y supone la actualización histórica y social del discurso ofreciendo una transferencia del sentido de la industrialización en el que subyacen las ideas de composición, enumeración y control (Erlich, 1974).

La finalidad formalista en el constructivismo soviético es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento. Según indica Potebnia “El arte es un medio para sentir la transformación del objeto. Lo que ya está transformado no importa para el arte” (Volek, 1992). Al reconocimiento de un objeto se llega por una percepción continuada del mismo. El hecho artístico se basa en la utilización particular de los elementos. Persiste una contaminación de la teoría literaria en el diseño gráfico (tipografía y composición visual) en la arquitectura y escultura (principios del constructivismo), así como en la fotografía, el cine, prensa y especialmente en el cartel.

El formalismo se basa en la combinación de formas y funciones. Las formas tienen una adecuación a los significantes mientras que las funciones tienen una equivalencia a los significados. La unificación entre formas y funciones constituyen sistemas. Estas bases de orden estructuralista han sido adecuadas a la imagen fija desde propuestas semióticas que abordan las formas como signos plásticos (significantes) y las funciones como signos icónicos (significados), obteniendo determinados sistemas o signos visuales que constituyen el significado global (Carrere y Saborit, 2000). Los aspectos homogéneos que reflejan los sistemas se denominan series y las unidades que configuran una determinada clase se denominan “paradigmas”. Estas ideas fundamentadas en la lingüística estructural justifican que el lenguaje no sólo organiza nuestro pensamiento sino que también estructura nuestra relación con el mundo ya que es el lenguaje el que mediatiza nuestro conocimiento, hasta el punto de conformar la realidad (Todorov, 1978). Dichas ideas son extrapolables a la función estructural que poseen los carteles. Del mismo modo que Eisenstein mantenía que si el cine es una suma de signos, desentrañando el significado de esos signos, se podía llegar a comprender el sentido del cine (Bordwell, 1999).

Según expone Eisenstein en sus teorías de aplicación cinematográfica, los signos están relacionados por leyes, si se conocen estas leyes se puede llegar a conocer el lenguaje del cine y se puede manipular a la voluntad de cada uno (Eisenstein, 1986). De este modo, el estructuralismo se preocupa tanto por los procesos de producción de los textos escritos como de los filmes o diseños visuales como el cartel. El semiólogo Roland Barthes atribuye a la lógica estructuralista la cualidad de poder catalogar elementos y elaborar oposiciones binarias a modo de choque de culturas, ya que una estructura presupone un sistema de pensamiento y “todo esbozo de un sistema de significación es esbozo de una cultura” (Barthes, 1983).

Diversos autores de las artes plásticas, escénicas y visuales tomarán como base los principios formalistas para sus futuras creaciones. Así por ejemplo Victor Sklovski lo utilizará no sólo como construcción de sus principios apli-

cados a la teoría literaria sino que también lo llevará al terreno de los guiones cinematográficos y al análisis del sonido, Yuri Tinianov creará diversos ensayos sobre la poética del lenguaje, Aleksandr Rodchenko aplicará dichos conceptos a la creación de fotografías, carteles, tipografías y propuestas para el diseño editorial y escenográfico, Vladimir Mayakovski utilizará dichas propuestas en la confección de obras pictóricas y diseño gráfico, Kazemir Malevich llegará a recibir la influencia de los estudios formalistas en las ideaciones de sus últimas obra y cineastas como Dziga Vertov, Sergei M. Eisenstein, Pudovkin o Lev Kuleshov utilizarán sus películas como ejercicios y propuestas de los postulados formalistas.

#### **4. El cartelismo bolchevique o el arte como propaganda**

Los carteles confeccionados durante la Revolución Bolchevique constatan la articulación de la vida social, cultura y política que se está desarrollando en ese período. En ellos se describe las reacciones en la figuración de los rostros contorneados junto a composiciones de diseños de objetos ideados con mayor o menor grado de abstracción. La fuerza expresiva de los mensajes es equiparable a la emotividad que representan algunos rostros fotografiados o diseñados en los medios de comunicación propagandística.

La visión estructuralista de la confección de carteles remite al montaje imponiendo unas reglas de asociación que presuponen una categoría funcional (similar a lo que se había denominado “función inmanente” en las creaciones cinematográficas), es decir, una categoría que ofrece un nuevo sentido al mensaje mediante el cual la función constructiva supone que un elemento puede entrar en correlación con otros elementos de la obra configurando un sistema. Estas ideas se materializan en la visión de fabricar para los sentidos, un modelo de experiencia estética funcional.

El texto visual y el texto escrito se materializan unificando rasgos de expresión de la cultura escrita y de la cultura visual. Las imágenes se leen, significan y construyen un mensaje que tiende hacia lo imperativo, a lo denotativo y a lo funcional aunque dentro de su contexto histórico adquieran una misión estética que lejana en el tiempo va en detrimento de su función ideológica. Aunque el proyecto principal de la propaganda soviética del período revolucionario era que el arte y su sentido estético estuvieran al servicio del mensaje ideológico, la “artisticidad” vanguardista del momento poseía una función estética por su fuerza expresiva que se recargaba de connotaciones artística propiciadas por las marcas de autoría de sus creadores.

A la práctica de la escritura que se utilizaba en los reportajes fotográficos y en la concepción de fotomontajes utilizados para el diseño de prensa periodística y para la confección de panfletos y carteles se le denominó “factografía”. Dicha táctica permitía articular el discurso fotográfico y visual que acompañaba los textos a través de la composición experimental de las tipografías creando nuevas formas a través del montaje entre escritura e imagen (Ledezma, 2011: 126-128).

Autores como El Lissitzky propiciarán un potencial innovador con la propuesta de unir el arte abstracto a la función de un uso social. Muchas de las obras de este artista denominadas como “Proum” venían a expresar lo que definía su propio voca-

blo “por un nuevo arte” en el que el objeto artístico suponía una síntesis de ejecución arquitectónica, escultórica y pictórica. Pero a su vez este autor tendrá interés por las posibilidades que ofrece el diseño gráfico, para ello rediseña nuevas tipografías y experimenta con el diseño de carteles como función propagandística. Este medio de comunicación de masas será popularizado como difusor de ideas culturales, sociales y políticas y el citado artista utilizará la abstracción para sintetizar las ideas desde una visión constructivista y minimalista, es decir, lejos de un barroquismo de información en el que el mensaje quedara claro y preciso, cuyos propósitos le serán útiles para diseñar libros para la enseñanza escolar. De este modo podría ejecutar carteles en el que ejemplificara la idea de que el pueblo debía luchar contra el Ejército Ruso Blanco que no apoyaba a Lenin.



Imagen 3. *Vence a los blancos con la lanza roja*, El Lissitzky (1920).

Fuente: Ferré, R. (ed.) (2011). *La caballería roja*, p. 23

La obra *Vence a los blancos con la lanza roja*, confeccionada en 1920 por El Lissitzky, originariamente no se sabe si llegó a constituirse como un cartel con efectividad propagandística en el momento de su creación. Sin embargo, se percibe como un estilo próximo al concepto de la vanguardia constructivista como instrumento comunicador de masas.

Durante la Primera Guerra Mundial el pintor suprematista ruso Kazimir Malevich realizará una serie de carteles bélicos en los que subyace cierta predilección hacia la composición pre-formalista en la concepción de la alteración de las figuras y de la implicación de figuras geométricas, como en el caso de *An Austrian went to Radziwill* realizado en 1914 y con el subtítulo de “but fell onto a peasant woman’s pitchfork” (Un austriaco iba a dárselas en Radziwill “pero la campesina lo ensartó con su horca cayó”, en el que se observa cómo una figura femenina campesina atraviesa con una horca a un militar. El título redundante y explícita literalmente el contenido de dicha escena que denota la crueldad de las situaciones rurales de la guerra a la vez que representa un acercamiento a la constitución lineal y geométrica que comenzará a desarrollarse en pocos años a través de la vanguardia constructivista.



Imagen 4. *Un austriaco iba a dárseles en Radziwill*, Malevich (1914).

Fuente: Nérét, Gilles (2003). Malevich, p. 43

Del mismo modo, la artista Olga Rozanova realiza en 1914 su trabajo litográfico titulado *Tres esferas: tierra, mar y aire*, en el que se concibe una composición cercana al ideal constructivista del impacto producido por la destrucción bélica que se sintetiza en las cualidades de barbarie y horror a modo de un diagrama cubista (Bowlit, 2008: 360).

Pero el artista que proyectará más reconocimiento a la función ideológica del cartel vanguardista de la revolución bolchevique será Aleksandr Rodchenko manteniendo la idea de que el arte debía ser un producto de la vida social. Rodchenko fue pintor, escultor, fotógrafo y diseñador editorial, de moda y de carteles. Será en esta última disciplina en la que unificará los conceptos aprendidos en el resto de su formación artística dentro de las artes plásticas y visuales. La cámara fotográfica la concibe como una herramienta de utilidad objetiva para el diseño de fotomontajes. En dichos montajes se percibe el dinamismo, velocidad y fuerza mecánica de las escenas con influencia de las imágenes cinematográficas a modo de creación de fotogramas que sintetiza la idea de “cine congelado”

En 1924, el diseñador Rodchenko, conoce a la escritora y directora cinematográfica Lilya Brik a través de los escritores Osip Brik y Vladímir Mayakovsky, con quien había formado la revista LEF (Frente de Artistas de Izquierda). Con la imagen de la fotografía de Lilya crea un fotomontaje que lo transfiere a soporte de cartel convirtiendo el retrato de la artista en un icono de masas que se verá adaptado a modo de pastiche en infinidad de prácticas propagandísticas a lo largo de la historia. El cartel supone un grito del mismo modo que lo había sido el famoso cuadro de Munch para la vanguardia expresionista. La tipografía escrita en cirílico indica “¡Libros! Pasión y Cultura”.





Imagen 5. *Anuncio publicitario de la sección de la Imprenta Estatal de Leningrado, Aleksandr Rodchenko (1924). Fuente: Ferré, R. (ed.) (2011). La caballería roja, p. 133*

El fotomontaje anterior que representa a la artista Lilya Bruk se convertirá en un icono adaptado a lo largo de la historia de la representación visual como uso de reclamo y atención publicitaria.

En los carteles también se observa la idea cinematográfica que plantea Eisenstein sobre los tipos (*typage*) en la concepción de actores modelos o estereotipos. De tal modo que en un cartel no es necesario que se reconozca una persona sino la función que realiza, es decir, el ideal de construir modelos sociales identificables que se sintetiza especialmente en el obrero luchador, el agitador o el proclamador.

En lo que respecta a la función expresiva, la propaganda cartelística se constituye como un compendio de todas las artes, es decir, como un poliedro de relaciones visuales que establecen las imágenes para entenderlas racionalmente. Las temáticas que desarrollaban los carteles no sólo exponían cuestiones ligadas con el mensaje político y social sino que también representaban otro tipo de mensajes ligados a la proyección del deporte o a las rutinas cotidianas, como el caso de determinadas obras de Alexandr Deineka.



Imagen 6. *Mecanicemos el Donbass*, Aleksandr Deineka (1930).

Fuente: Ferré, R. (ed.) (2011). *La caballería roja*, p. 380

El cartel *Mecanicemos el Donbass*, realizado por Deineka, sintetiza la idea del trabajo en cadena y de la mecanicidad al servicio de la revolución. Los personajes aparecen representados como estereotipos de obreros en función de actividad productiva.

Otro caso singular será el de Gustav Klucis cuyas obras se caracterizarán por la alusión a los medios de masas y espectáculos y a su efecto difusor. Dicho artista y diseñador indicaba como el constructivismo debía estar al servicio de la ideología y su afán propagandístico le llevó a crear un proyecto de radio-oratoria.

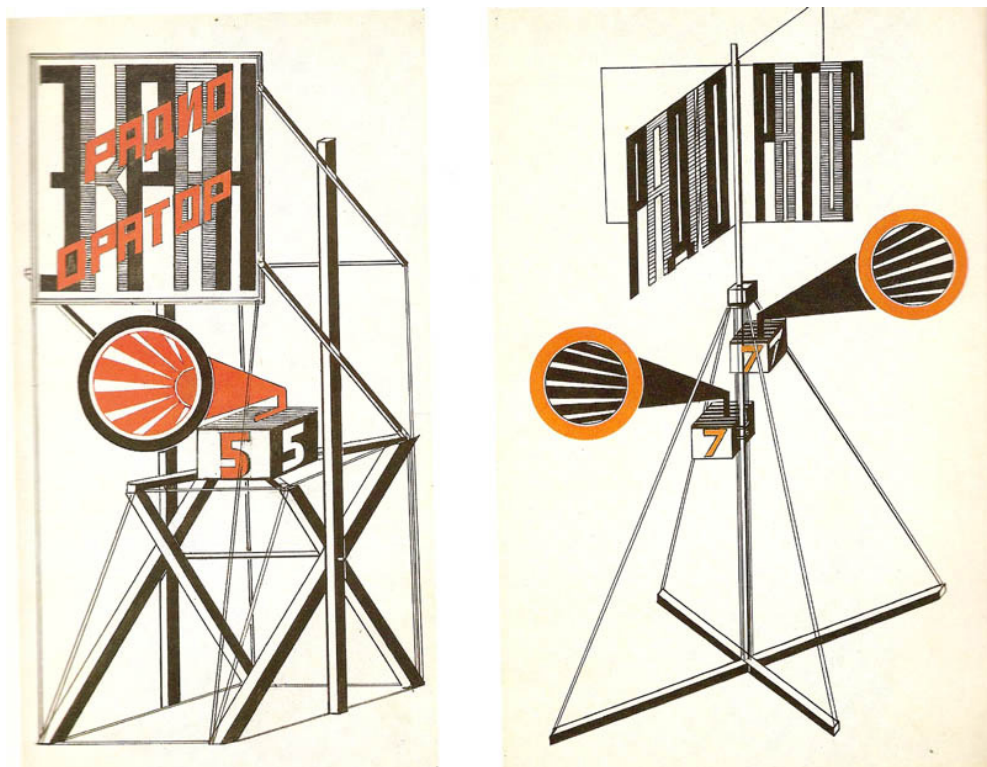


Imagen 7. *Radiator*, Gustav Klucis (1922).

Fuente: Joos, Petra (coord.) (1991). *Gustav Klucis*, pp. 86 y 87

Los bocetos de carteles confeccionados por Gustav Klucis en 1922 con el título de *Radiator*, para la *Tribuna de Altavoces* simbolizan la síntesis figurativa de los altavoces que constituye el diagrama esencial que ejercita la voz como instrumento tecnológico capaz de difundir y amplificar los mensajes.

Valentina Kulagina, pareja de Gustav Klucis, también creará diseños publicitarios para carteles de propaganda política, y trabajarán conjuntamente en proyectos de fotomontajes ideológicos al servicio de la revolución a través del grupo denominado como "Octubre" destinado a la promoción y creación de carteles. Kulagina pasará a la historia por crear la configuración de una iconografía que apoyaba el feminismo a través de la confección de sus obras artísticas.



Imagen 8. *Día Internacional de la mujer trabajadora*, Valentina Kulagina (1930)  
 Fuente: TUPITSYN, Margarita (2004). *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina: photography and montage after constructivism*, p. 140

El cartel confeccionado por Valentina Kulagina en 1930 titulado *Día Internacional de la mujer trabajadora*, refleja la representación de la mujer como denotación del trabajo realizado al servicio de la revolución y en la parte inferior aparecen una serie de fotomontajes de rostros femeninos que simulan la celebración de una manifestación popular.

## 5. Conclusiones

En los instrumentos propagandísticos utilizados por la revolución bolchevique, como el cartel, pervive una ideología funcionalista del arte que con el paso del tiempo ha amplificado su peso de expresión visual como obra artística frente al principio subordinado que pretendía ofrecer la obra artística como instrumento social. El peso ideológico se encuentra supeditado al peso artístico cambiando su objetivo difusor por el de instrumento de contemplación visual a modo de registro pictórico.



Las técnicas utilizadas en la confección de carteles ejercen una influencia primordial en las bases del diseño gráfico de la modernidad occidental. El uso de elementos geométricos utilizados con una sistematicidad basada en el orden la claridad y las técnicas compositivas conjugan diferentes tipos de perspectiva, juegos lineales, usos de sobreimpresión y transparencia. Dichas características suponen la concepción de un nuevo régimen visual para la construcción de imágenes que atañen a todo tipo de diseños creativos y a una nueva forma de percepción visual en el que el receptor percibe nuevos puntos de vista. Este ideal conlleva una retórica que alude a la velocidad, mecanicidad, dinamismo, agitación, fuerza, ritmo y acción.

La filosofía que subyace en la composición de carteles destinados a la revolución bolchevique, más allá de su propia cualidad propagandística, supone una búsqueda de sentido hace el lenguaje plástico y visual que se materializa en el montaje de atracciones que se refleja en los collages. El soporte cartelístico es un instrumento de creatividad basado en la articulación de los efectos visuales.

La creatividad visual de los carteles se constata en la efectividad de las tácticas expresivas. Las tipografías cumplen una misión semántica, sintáctica, morfológica, retórica y estética al servicio del diseño. La disposición de las palabras, frases o textos se distribuyen del mismo modo que las imágenes diseñadas o adaptadas a los carteles bajo las propuestas de la sistematicidad formalista. Es la forma de los objetos (ya sean textos tipográficos, fotografías, imágenes creadas o registradas) la que ofrece un sentido global a los mensajes.

No se concibe una marca de autor en la concepción creativa de los carteles sino que la creatividad cumple las misiones de la visión constructiva y formalista que pretende crear la Revolución Bolchevique, ya que no interesa la función artística (aunque evidentemente sea lo que prevalece con el paso del tiempo) sino la función social e ideológica. De ahí que muchos de los carteles que se encuentran reflejados en varios catálogos que recogen dicho periodo histórico aparezcan clasificados como anónimos no solo por el hecho de que no se reconozca el autor, sino porque la autoría no forma parte del sentido de la obra. Sin embargo, en algunos de los autores más reconocidos por otras disciplinas artísticas sí se advierte la inclusión de trabajos realizados para la confección de carteles y dichas obras propagandísticas son registradas como parte de su proyecto artístico. Desde este punto de vista, lejos de la falta de autoría propuesta en el diseño de carteles, históricamente se constata que el papel de la mujer artista se encuentra legitimado desde sus comienzos con menor supeditación o invisibilidad como ocurre en otras vanguardias. En ese sentido, el número de mujeres que trabajaron al servicio de la vanguardia soviética fue constatado desde sus orígenes y su papel en la historia del arte ha sido registrado desde sus orígenes. Artistas como Olga Rozanova, Natalia Goncharova, Liobov Popova, Varvara Stepánova, Aleksandra Ekste, Lilya Brik o Valentina Kulagina serán algunas de las autoras más reconocidas en el arte vanguardista del momento y su legado influirá especialmente en historia de la fotografía, del cartel, del diseño gráfico y en el cine experimental.

El ideal poético de los carteles de la revolución bolchevique envuelve una dialéctica que comprende una misión ideológica propagandística, a través de las asociaciones de ideas como referentes constructivistas, pero a su vez materializa las bases articularias que sustentan los mensajes publicitarios de otros contenidos lejanos a los principios ideológicos.

Los carteles creados durante la Revolución Bolchevique con la intención de influir sobre la opinión pública del momento han pasado a la historia de la cultura vi-



sual como instrumentos de interés artístico y de relevancia en su adaptación publicitaria como estrategia difusora de sensacionalismo, y agitación ligada a la seducción recreada por los principios de la composición formalista.

La dimensión realista de la figuración en la confección de los carteles se encontraba condicionada con los rasgos de expresión vanguardista de abstracción. Sin embargo, las líneas, composiciones y colores utilizados conciben un logro retórico de representar la fuerza, el impulso, la agitación y el dinamismo que quería ofrecer la revolución durante ese período histórico a través de la metáfora de la mecanización de la fábrica y de la vida urbana.

En definitiva, si bien las temáticas de los carteles de propaganda soviético parecían que giraban en torno a lucha del proletariado, también se exponía la visión de una nueva sociedad marcada por los instrumentos mecánicos de la modernidad en los que se proyectaba el ideal de un nuevo estilo de vida, cuya distribución morfológica sintetizaba la metáfora del montaje intelectual cinematográfico.

## 6. Bibliografía

- Albèra, François [comp. ] (1998). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (1983). “La actividad estructuralista” en *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Bordwell, David (1999). *El cine de Eisenstein*. Barcelona: Paidós.
- Bolwlt, John E. (2008). *Moscow & St. Petersburg. 1900-1920*. Art, Life & Culture. New York: The Vendome Press.
- Buck-Morss, Susan (2004). *Mundo soñado y catástrofe*. Madrid: Antonio Machado.
- Carrere, A. y Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Ante la imagen*. Murcia: Cendeac.
- Didi-Huberman, Georges (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Eisenstein, Serguei (1986). *La forma del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- Erlich, Victor (1974). *El formalismo ruso. Historia y doctrina*. Barcelona: Seix Barral.
- Ferré, Rosa (ed.) (2011). *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Hughes, Robert (2000). *El impacto de lo nuevo: el arte en el siglo XX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Joos, Petra (coord.) (1991). *Gustav Klucis*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Kurz Muñoz, Juan Alberto (1991). *El arte en Rusia: la era soviética*. Valencia: Instituto de Arte Ruso y Soviético.
- Ledezma, Juan (2011). “El Frente de Izquierda de las Artes (LEF). Hacia el desarrollo técnico de los hechos revolucionarios” en FERRÉ, Rosa (ed.). *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Leyda, Jay (1968). *Kino. Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Llorens, Tomás (2006). *Vanguardias Rusas*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Caja Madrid.
- Néret, Gilles (2003). *Malevich*. Colonia: Taschen.

- Todorov, Tzevan (ed.) (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI.
- Tupitsyn, Margarita (2002). *Malevich y el cine*. Barcelona: Fundación La Caixa.
- Tupitsyn, Margarita (2004). *Gustav Klutssis and Valentina Kulagina: photography and montage after constructivism*. New York: Steidl Publishers.
- Tupitsyn, Margarita (ed.) (2009). Rodchenko y Popova. *Definiendo el constructivismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Volek, Emil [ed.] (1992). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Batjin* (2 volúmenes). Madrid: Fundamentos.
- V.V.A.A. (1988). *El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- V.V.A.A. (2007). *Rodchenko photographe. La révolution dans l'oeil*. Paris: Éditions Parenthèses.
- V.V.A.A. (2011). *Alexandr Deineka [1899-1969]. Una vanguardia para el proletariado*. Madrid: Fundación Juan March.